



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

3 | 2007

Movimiento y nominación poéticos

---

# Diana Bellessi: la voz de lo amado

Valeria Melchiorre

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/790>

DOI: 10.4000/lirico.790

ISSN: 2262-8339

### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Edición impresa

Fecha de publicación: 15 diciembre 2007

Paginación: 227-239

ISBN: 2-9525448-2-4

ISSN: 2263-2158

### Referencia electrónica

Valeria Melchiorre, « Diana Bellessi: la voz de lo amado », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 3 | 2007, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 01 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/790> ; DOI : 10.4000/lirico.790

---



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

# Diana Bellessi: la voz de lo amado

VALERIA MELCHIORRE  
*Université de Paris 8, LL.RI.CO.*

El título de la presente ponencia, «La voz de lo amado», está tomado del de un poema de Diana Bellessi incluido en su libro *La rebelión del instante*. El sintagma pretende sintetizar el objeto de nuestro estudio: la manera en que la voz poética se constituye para dar cabida a lo amado, y los modos de aparición de lo amado, en sus diferentes versiones, en la poesía última de Bellessi.

Aunque no faltarán algunas referencias a *Variaciones de la luz*, que la editorial «bajo la luna» publicó este año en una colección titulada «Poesía en obra», al hablar de poesía última de Bellessi me refiero específicamente al libro citado anteriormente, *La rebelión del instante* (2005), y a *La edad dorada* (2003) y *Mate cocido* (2002). El orden en que los menciono es inverso al orden cronológico en que fueron publicados y está más emparentado con el momento de su concreción: *La rebelión de instante* aparece por primera vez en plaqueta en 2002, antes que los otros dos libros, y la propia Bellessi, al referirse en una entrevista a *La edad dorada*, afirma tener en preparación *Mate cocido*<sup>48</sup>, que es en realidad el primero en difundirse como libro concluido. Fechas de escritura y de publicación se invierten y el resultado es una confusión que, sumada al escaso margen temporal que media entre libro y libro, hacen suponer una cierta simultaneidad en la escritura de los poemas de cada uno de ellos.

Esta simultaneidad impide una lectura datada y atenta a las supuestas transformaciones en la producción de Bellessi y es, a su vez, la que permite el recorte aquí propuesto. Porque si bien la poeta agrupará los textos de acuerdo a ejes comunes, los tres libros pueden ser leídos como una totalidad a la que es posible acceder a partir de un patrón

---

<sup>48</sup> Cfr. M. J. de Ruschi Crespo, «Diálogo con Diana Bellessi», *Hablar de poesía*, n° 5, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, junio de 2001. Puede consultarse en: [[http://www.vendavalsur.com.ar/d\\_bellessi/arch/archivo0.htm](http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm)]

común: una peculiar inflexión de la voz en su relación con lo amado. Se confirma en realidad, en estos tres libros, una poética ya esbozada en *Sur*, de 1998, excluido de esta reflexión en razón del recorte temporal efectuado y de los límites que nos impone el presente estudio.

### Breve recapitulación y preliminares

En el ensayo de Bellessi que lleva por título «Un graznido sin sentido», fechado en 1989, leemos: «Entre los humanos no hay un solo narrador omnipotente<sup>49</sup>». Esta afirmación halla su correlato en una práctica poética que, desde sus inicios, se configura articulando en el discurso voces múltiples, gesto que, en términos de Jorge Monteleone, coincide con la aspiración de conformar una «utopía del habla». Monteleone, ya en el prólogo a una antología de Bellessi de 1996, interpreta que: «al centrarse en el habla, la poesía de Diana Bellessi indaga los vínculos de lo individual con lo social. Transforma la radical subjetividad de lo lírico en un escenario cambiante donde las voces colectivas lanzan ecos y reverberaciones sonoras<sup>50</sup>». Es decir que, si por voz de lo amado se entiende esa voz otra, incorporada al registro lingüístico y a la enunciación de un sujeto poético que desdeña el discurso monologante y monolítico, es evidente que la escritura de Bellessi se muestra, desde sus comienzos, atenta a esta voz. Sin embargo, su irrupción e insistencia se manifiesta con más fuerza en la última parte de la producción por diversos motivos.

En primer lugar, porque hay en estos tres libros una mayor concentración de voces, sin que una necesite adquirir más protagonismo que otra para actuar como contrapeso del silencio. Así, si la voz de las poetas chinas signaba *Tributo del mudo* y la de la amada *Eroica*, en el *corpus* que nos ocupa el repertorio de voces es variado y abarcador; y lo que se pierde en vehemencia se gana en diversidad, además de que aquí lo ajeno confluye en el texto de un modo muy peculiar, cobrando una dimensión inusitada.

En segundo lugar, la peculiar fuerza que adquiere esta voz tiene que ver con una transformación fundamental: la operada en el vínculo en-

<sup>49</sup> D. Bellessi, «Un graznido sin sentido», in *Lo propio y lo ajeno*, Buenos Aires, Feminaria, 1996, p. 17.

<sup>50</sup> J. Monteleone, «La utopía del habla», in D. Bellessi, *¡Colibrí! Lanza relámpagos*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996, s/p.

tre palabra y silencio. En efecto, en sus primeros libros, escritos en la época de la dictadura militar, la poesía de Bellessi se enfrenta con un silencio de muerte.<sup>51</sup> Bellessi desoye muchas de las imposiciones que, sin embargo, dejan una huella evidente en su poética de aquellos años: la propia voz y aquéllas en su seno convocadas se alzan por momentos balbuceantes, horadadas por el silencio. Esto se evidencia en la praxis de diferentes modos. A grandes rasgos: a) se apela con más frecuencia al blanco de la página en la disposición de los versos; b) se opta por momentos por referentes no tan nítidos, sobre todo en el autorreflexivo *Eroica* y en *El jardín*, libro en el que, además, la presencia del vacío se cierne como una amenaza; c) aún en aquellos libros que mejor anticipan la última parte de la producción de Bellessi, tanto por la elección del relato como modo de articulación del poema como por la propensión al detalle referencial, modos ambos de conjurar lo que no se puede decir, la voz aparece velada desde otro lugar: así, en *Crucero Ecuatorial*, ritmo y sintaxis propician una respiración cercana al silencio en tanto no se subordinan a las necesidades de la música; y porque la dicción no está ligada al canto, como en los tres libros que nos ocupan, en que ciertos recursos fónicos —la aliteración, por ejemplo— y la regularidad métrica imponen una sonoridad y un ritmo cercanos a lo celebratorio.

En tercer lugar, si en relación con el *corpus* recortado es posible hablar de una voz de lo amado es porque se acentúa esta característica de la voz: es en tanto atento a los dictados del corazón que el sujeto poético convoca las voces otras, cuya irrupción en el texto se debe, en gran medida, a su condición de amadas. Es verdad que, en algunas oportunidades, el «yo» adopta el tono recriminatorio —cuando se dirige al Ministro Raggio, por ejemplo—, o introduce el habla del rufián de turno, el decir del chisme difamatorio y el de una sociedad que niega la realidad. Pero salvo estas excepciones, cuando lo indeseado cuenta con su propio sonido —«suena // el dolor del mundo<sup>52</sup>», o «hambre / que siempre, siempre habla<sup>53</sup>»— se explora allí lo que es capaz de suscitar amor. No sólo porque existe la voluntad de permanecer en lo que se

<sup>51</sup> Me remito aquí a las apreciaciones de Jorge Monteleone («Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía», in *Milpalabras*, n° 5, otoño 2003, p. 29.

<sup>52</sup> D. Bellessi, *La edad dorada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 87.

<sup>53</sup> D. Bellessi, *La rebelión del instante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 87.

ama, como se afirma en un poema<sup>54</sup>, sino porque es desde la afectividad que la voz poética se consolida como melodía y canto:

[...] ¿Es la gota  
de amor que a la frase roza?  
Gota de emoción que vuelve  
a la frase tensa y tersa,  
líquida melodía

que a veces canta al fin<sup>55</sup>

Este canto, originado en el contacto con la emoción, logra imponerse, acontecimiento que se celebra, tal como lo sugiere el último verso citado. Pero además, esta misma «gota de amor» se vuelve condición para que la frase sea «agua que va»<sup>56</sup>. Su presencia permite la alternancia de lo propio y de lo ajeno, y por ende se convierte en sustento de otra peculiaridad de la práctica poética: la confluencia de voces. En efecto, el impulso amoroso constituye el medio más legítimo para acceder a la integración de lo múltiple: «el lugar de lo indistinto / al que rozamos / por los caminos del amor»<sup>57</sup>, escribe Bellessi. De ahí que las voces convocadas sean las amadas —la de la perra Talita Kumi, la de Simone Weil o la del *drag queen*, que es un rey «de corazones»<sup>58</sup>—, sentimiento éste que se expresa sin rodeos en el texto: el amor, en todas sus flexiones y con todos sus derivados, constituye una red de significaciones.

### La voz de lo amado: versiones y modos del decir

Cuando hablamos de lo amado en la poesía de Bellessi nos referimos, no tanto a lo inanimado<sup>59</sup>, sino en especial a una naturaleza que, más que en su exuberancia, se muestra en sus gestos obvios y reiterados. El neutro —«lo amado»— no excluye lo humano: personajes de la vida cotidiana, en apariencia insignificantes, y los de una familia y una infancia que la

---

<sup>54</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 111.

<sup>55</sup> D. Bellessi, *La edad dorada*, op. cit., p. 119.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 116-117.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>58</sup> D. Bellessi, *Mate cocido*, Buenos Aires, Nuevohacer, 2002, p. 39.

<sup>59</sup> Aunque a veces se intente otorgar sonido a la realidad más inerte, como cuando leemos «Las ciudades hablan» (D. Bellessi, *La rebelión del instante*, op. cit., p. 86), o cuando las cosas se suman al concierto del mundo: «cosas o seres cercanos, / parientes de música / en concierto que teje / la sustancia viviente» (D. Bellessi, *La edad dorada*, op. cit., p. 80).

memoria recupera; figuras legitimadas por la tradición cultural o, más arbitrariamente, por el canon propio; y actores políticos colectivos de un presente de crisis. A cada una de estas versiones de lo amado les corresponde una voz que confluye con la del sujeto poético y un modo de decir que debe adecuarse a las limitaciones del lenguaje.

Así, cuando se trata de la naturaleza, es el enunciado el que se encarga de recuperar esa voz. Una vez recortados los paisajes, a partir de una mirada atenta a lo minucioso, se rescatan de ellos ruidos y sonidos que son comparables al habla humana. Bellessi se sirve, con este propósito, de diversos verbos de locución o de su correspondiente sustantivación. Incluso llega a ensayar la reproducción fidedigna de este habla mediante el uso de onomatopeyas: «brrrpopop<sup>60</sup>» hacen los búhos, leemos. Pero no sólo en tanto «decir» los sonidos de la naturaleza adquieren el estatuto de voz: al igual que la voz poética que está en juego, su decir es análogo al de la música. De ahí el vasto empleo de lexemas correspondientes a dicho campo semántico. Las imágenes auditivas se suceden en los tres libros. Valga como ejemplo el poema «La voz de lo amado»:

La noche se aposenta ligera  
y lenta también, no sólo la luz  
declina hacia su sombra, suena  
cada instante diferente, trino  
en despedida, solistas dramáticos,  
ladridos de perro opacándose,  
un croar, un latido de luciérnagas  
y la luna en mitad creciente y  
las estrellas aquietando el mundo  
desde su cielo abierto, altar  
visto desde aquí, desde el intenso  
temblor contenido en el silencio  
de la tierra, y al fin, el sonido  
de los búhos llamándose así  
como solo criaturas monógamas  
pueden hacer, para siempre dicen  
en la noche y la noche se queda  
sosegada, pura noche ya<sup>61</sup>

El enunciado retiene el conjunto de voces de esta fauna —«trino», «ladridos», «croar», «sonido de los búhos»—, cuya analogía con la música se obtiene gracias a la introducción del sintagma «solistas

<sup>60</sup> D. Bellessi, *La rebelión del instante*, op. cit., p. 18.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 123.

dramáticos». Además, el sonidos de los búhos tiene por fin, como el habla humana, la comunicación: el uso del gerundio «llamándose» y del verbo «dicen» así lo indica. Frente a este concierto de la naturaleza, que se califica luego de «sagrado<sup>62</sup>», la voz del sujeto de la enunciación parece en ocasiones nimia o banal. Afirma en un poema de *La rebelión del instante*: «y me da vergüenza agregar / un susurro de voz<sup>63</sup>». El «yo», minimizado frente al coro de lo real, expresa su deseo de cantar como esas voces. En *La edad dorada* leemos: «Si yo pudiera, cantar como estos mirlos<sup>64</sup>» o «déjame cantar como / aquella rana<sup>65</sup>». La música escuchada provoca admiración: «Balanceo las manos siguiendo / su canon: me dirige esta orquesta / quién pudiera / disponer los vientos así<sup>66</sup>». Incluso, por momentos, la voz verdadera es esa voz otra que contrasta con el decir inauténtico de los humanos. Cito un fragmento de *Mate cocido*: «Cuando a las ballenas escucho / cantar... ay! ellas tienen voz // y nosotros labia<sup>67</sup>».

Esta predilección por la voz de la naturaleza llega a poner en entredicho el valor del lenguaje poético al par que constituye una poética. Suerte de declaración de principios o manifiesto, el primer poema de *La rebelión del instante* deja al descubierto esta paradoja. Frente a la epifanía de lo real, las categorizaciones literarias son vanas y aparecen como lastres metatextuales. En su lugar se impone un paisaje cotidiano, que se sintetiza en lo tangible y concreto. Hacia el final del poema, leemos:

y es tan realista cada cosa que yo no hallo  
fuera del campo real compareciendo nada

salvo paradojas del pensamiento, grescas  
fundadas vaya a saberse dónde y por qué  
traerlas aquí a casa mientras se vive  
y sueña en la delicadeza de lo real<sup>68</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>64</sup> D. Bellessi, *La edad dorada*, op. cit., p. 76.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>67</sup> D. Bellessi, *Mate cocido*, op. cit., p. 74.

<sup>68</sup> D. Bellessi, *La rebelión del instante*, op. cit., pp. 7-8.

La locución adverbial «aquí a casa» indica a la vez el lugar de la intimidad y el de la poesía. A este ámbito propio se traen, simultáneamente, las paradojas del pensamiento, que son las del lenguaje, y las cosas que comparecen. Las «grescas» del discurso, aunque despreciables en comparación con lo real, se vuelven necesarias para su manifestación. El privilegio otorgado a lo que nos circunda explica que la voz de lo amado usurpe el verso, sin que jamás se ponga en riesgo la constitución subjetiva. Así, en un poema de *Mate cocido*, se reformula un consagrado poema de Alejandra Pizarnik: «¿Pulverizarse? No, / tan sólo entregarse / Volvernos la rosa<sup>69</sup>». Dicha actitud de entrega consiste en una escucha que vuelve al «yo» interlocutor de ese decir otro que se dice. El conjunto de lo real se convierte entonces «en un paisaje que nos habla / hablado<sup>70</sup>».

Para que esto se cumpla, las voces múltiples deben confluir en la propia voz, posibilidad que a veces se pone en duda. El sujeto poético se pregunta, en un poema de *La edad dorada*: «Serán / las voces en la voz / aunadas?<sup>71</sup>». La voluntad de integración no se abandona nunca; y en vistas a este fin, Bellessi se vale de diversos procedimientos. Por momentos, el enunciado pone de relieve la reversibilidad de los términos; y al «yo» se le adjudica el sonido de la naturaleza: «Gata y dueña // o viceversa ronronean<sup>72</sup>». Otras veces, la enunciación se encarga de poner de manifiesto la mutua contaminación, que se entiende como el resultado de una penetración. Así, en un poema de *La edad dorada*, el sujeto poético habla desde el interior de un «susurro» ajeno:

Estoy en su susurro,  
líquida melodía  
se derrama entre el plata  
y el verde del espacio

Estoy adentro, gota  
o casa, piar solito  
de un jilguero [...] <sup>73</sup>

<sup>69</sup> D. Bellessi, *Mate cocido*, op. cit., p. 143.

<sup>70</sup> D. Bellessi, *La edad dorada*, op. cit., p. 27.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 98.



Tanto el «yo» como el «susurro» son equiparables a esa «líquida melodía» que se derrama del paisaje. Por ende, la melodía es también la del texto. La brevedad del verso comporta la fluidez del discurso, al par que la regularidad métrica propone lo que hay en él de melodioso. Ese lugar cuyo interior cobija al sujeto de la enunciación es la canción del paisaje y la propia. La ambigüedad se acentúa a partir de la disyunción «gota o casa»: el referente del mundo natural es a la vez el territorio de la intimidad. Cuando desaparece la oposición interior/ exterior, la confluencia de voces se logra mediante la adopción del plural y la homologación de las voces. En el poema «La invitación», por ejemplo, el sujeto poético asume su función de «telonera de una estrella de rocanrol». Inmediatamente agrega: «canto alegre y bajito al pie de este ciprés». Y mientras afina la voz, que es el verso, se le impone la visión del ciprés. Entregada a este espectáculo, adopta la primera persona del plural:

ahora sí sabremos dar la bienvenida  
voz y cante al fin la noche esperada tanto  
[...]  
cómo renace el ciprés añoso rocanrol<sup>74</sup>

El verbo en plural, la ausencia de puntuación y una alteración del orden sintáctico permiten entender esa «voz» como la propia y la del ciprés, equiparado además, en el último verso, con un «rocanrol». La confluencia de voces es tal que, finalmente, es la noche toda la que se dispone a cantar.

Pero en tanto el «yo es una fiesta<sup>75</sup>», como afirma el sujeto poético en un poema de *Mate cocido*, en su decir se incluyen otras versiones de lo amado: voces humanas, colectivas o individuales. Su intercambio con las palabras propias constituye una música que es indiscernible de la de la naturaleza: «Ya no sé si es música / del viento y de las ranas / mi palabra y las tuyas<sup>76</sup>», leemos en un poema. Tal como sucede con los sonidos del paisaje, los de la conversación comportan los atributos de lo musical: «de la charla avanzaban con cuidado / dulcemente hablando como suenan / las notas ya precisas del teclado<sup>77</sup>».

<sup>74</sup> D. Bellessi, *La rebelión del instante*, op. cit., pp. 26-27.

<sup>75</sup> D. Bellessi, *Mate cocido*, op. cit., p. 127.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>77</sup> D. Bellessi, *Variaciones de la luz*, Buenos Aires, bajo la luna, 2006, p. 17.

Con el objeto de convocar estas voces, Bellessi se vale de numerosos procedimientos. La adopción de la primera persona del plural y el empleo del apóstrofe son muy frecuentes<sup>78</sup>. A veces, se recurre a la alternancia pronominal: «ahora oigo y vos / sos también yo<sup>79</sup>». Otras, el enunciado recupera los sonidos o actos de habla característicos, mediante el empleo de imágenes auditivas: por ejemplo, «Bochinche vecinal<sup>80</sup>». Pero, en general, Bellessi va más allá; y entonces, la inclusión de la voz ajena es total. No me refiero simplemente a los epígrafes o intertextos, que retoman escrituras de origen tan variado como la liturgia religiosa, la cumbia villera, Simone Weil, el Bardo Todol, la voz anónima del graffiti o Violeta Parra. Me refiero a la recuperación de lo oral en la escritura, gesto que coincide con esa aspiración a conformar una «utopía del habla» de la que hablaba Monteleone<sup>81</sup>.

Cuando se trata de voces colectivas se privilegia el uso del verbo de locución en su forma impersonal, «dicen», «se dice que»: «El universo, // dicen, está hecho de fotones / y de átomos apenas, refulgiendo<sup>82</sup>». Si las intervenciones carecen de marcas específicas —las bastardillas, por ejemplo—, los indicios de una reproducción de lo oral pueden reducirse a ciertas alusiones al entorno pragmático y al uso de signos de exclamación, que se asocian a la entonación buscada<sup>83</sup>. En estos casos, la integración con la voz propia es total. Leemos en el poema «Piqueteros»: «General / Mosconi: ¡estamos!, Monteros: // ¡también!, Tartagal del norte: // ¡aquí!<sup>84</sup>». Asimismo, entran al texto innumerables voces individuales, ligadas éstas con la experiencia de lo privado. Muchas

<sup>78</sup> Además de dirigirse a la naturaleza, el «yo» se dirige a otros poetas e invoca divinidades procedentes de tradiciones varias. Es muy frecuente el vocativo «amigas mías» (D. Bellessi, *La rebelión del instante*, op. cit., p. 119; D. Bellessi, *La edad dorada*, op. cit., p. 117), que por momentos se particulariza.

<sup>79</sup> D. Bellessi, *Mate cocido*, op. cit., p. 169.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>81</sup> J. Monteleone, «La utopía del habla», op. cit., s/p.

<sup>82</sup> D. Bellessi, *La edad dorada*, op. cit., p. 40.

<sup>83</sup> Los modos de reproducción de lo oral en la escritura han sido estudiados por los teóricos del diálogo. De allí se han tomado estos conceptos. Cfr. J. L. Bustos Tovar, «De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: La textualización del diálogo conversacional», in *Criticón*, n° 81-82-2001, pp. 191-206; y A. Gil, «La veracidad del diálogo literario», in H. Haverkate (ed.), *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam* n° 6: *La semiótica del diálogo*, Ámsterdam, Rodopi, 1987, pp. 119-148.

<sup>84</sup> D. Bellessi, *La rebelión del instante*, op. cit., p. 91.

veces, la del propio sujeto poético convertido en elocutor: «o digo en voz alta no los olvido / parientes abuelos míos tíos<sup>85</sup>». Puede tratarse de intervenciones aisladas o de verdaderas interacciones orales. Se privilegia siempre el modo menor de la charla, elección que el sujeto de la enunciación confirma: «A ver, ¿qué hago mientras me vuelvo vieja? / charlo. Con los animales primero / y si hay fortuna o temor con la gente<sup>86</sup>». Esta opción se formula, a la manera de un *ars poetica*, en el primer poema de *Mate cocido*; y se sostiene en el convencimiento de que la auténtica voz sólo puede consolidarse en el diálogo con las voces otras. Cito el fragmento:

[...] lo propio vuelve  
solo desde lo ajeno.  
La mañana de invierno  
acuna, la palabra  
saciada en el silencio  
habla, pero no si antes  
no pasa por el trueque:  
¡lindo día!, ¿un mate?,  
hasta la vuelta, siempre<sup>87</sup>

Aquí reducido a las reglas de la cortesía conversacional<sup>88</sup>, el trueque diario puede fraguar destinos, como cuando la maestra Claribel aconseja a la madre que su hija siga la secundaria. Mientras allí el poema retoma, en un gesto autobiográfico, una voz que incidiera en la conformación de la propia, en otras oportunidades se narran historias ajenas, incluyéndose los diálogos que forjaron dichas biografías. En ambos casos, Bellessi se vale de procedimientos del relato. Al comienzo de «Love story», por ejemplo, se consigna el marco espacial —el «rancho» en San Pedro—, el temporal —«un mediodía de oro»— y la circunstancia —«la mateada»—, así como los personajes —el sujeto poético y doña Aurorita López—. Lo que se comparte son los «tramos de vida» al ritmo del «amargo». Como esa vida en tramos, la conversación aparece en el texto fragmentada. Se confunde la voz del sujeto poético, enumerando los temas de la charla, y la de doña Aurorita López, cuyas intervenciones se reproducen a medias. Cito:

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>86</sup> D. Bellessi, *Mate cocido*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>88</sup> Ver H. Haverkate, «La cortesía como estrategia conversacional», *op. cit.* nota 5, pp. 27-63.

Los vecinos,  
la miseria, el que está  
en el río come, dijo,  
Dios y Evita y qué ojos tiene  
m'hijita

A continuación, la charla se circunscribe a lo que dice doña Aurorita, que se entiende en el texto como un «relato»:

Supe ser  
buenamoza dijo y aquí  
amarró su barco un hijo  
del gringo Ford. Me propuso  
matrimonio  
Consulté a mi padre y él  
que sabía yo esperaba  
al que hoy es mi marido  
sirviendo  
de soldado allá en el sur,  
me miró de frente y dijo:  
“Sepa usted y para siempre,  
el corazón es una achura  
que no se vende”<sup>89</sup>

El consejo del padre, pronunciado allá lejos y hace tiempo, es retomado por Aurorita, cuyo decir es a su vez recuperado en la enunciación del poema. Una voz trae a colación otra voz que trae a colación otra. Esta proliferación, en la escritura de Bellessi, atañe tanto a la palabra del hombre como a los sonidos de la naturaleza; y constituye una particularidad de la práctica poética que se sintetiza en la figura del eco.

### **La voz de lo amado como eco persistente**

La metáfora del eco condensa, en los tres libros recogidos y aún en *Variaciones de la luz*, el efecto dialógico y el carácter plural de la voz de lo amado. El eco, en tanto núcleo de significaciones, cristaliza la posibilidad del texto de hablar de lo propio y de lo ajeno, dualidad que se multiplica en el poema «Eco». Allí, de las dos caras que asoman en la primera estrofa pasamos luego a un plural más abarcador. Y pasan a ser «cien o quién / sabe, como un film». Son estas múltiples caras las que «hacen»<sup>90</sup> al sujeto poético, quien afirma, en otro poema, ir también en

<sup>89</sup> D. Bellessi, *Mate cocido*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>90</sup> D. Bellessi, *La rebelión del instante*, op. cit., p. 29.

«el eco de lo múltiple<sup>91</sup>». Pero en tanto reproducción de lo idéntico, el eco es asimismo el gesto reiterativo que el texto asume: el de un ritmo sostenido en metros regulares, el de los detalles infinitamente repetidos. Y si la voz poética se ve acaso transformada en eco, es porque está a la escucha de una presencia que no cesa de hablar, ecos que, como también se afirma, son revelación continua del ser<sup>92</sup>.

Este «eco recíproco / donde todo responde y reverbera<sup>93</sup>» persiste en los últimos textos de Bellessi, de *Variaciones de la luz*, en tanto allí no se renuncia a apelar a la voz de la naturaleza. Dicha perseverancia se transforma en resistencia si se tienen en cuenta los imperativos que «se dicen» en un poema de *La edad dorada*:

Dicen  
que debo dejar  
de nombrarte, bambú,  
hierbecita o cualquier  
otra cosa que nimia  
en mis ojos se habla

Dicen  
que vuelva a lo humano  
y recobre la furia,  
como si hubiera acaso  
dejado de ver, justo  
e injusto [...] <sup>94</sup>

Las imposiciones se ignoran. Quizá la «furia» feminista de la primera etapa se haya abandonado y la vehemencia en la denuncia aparezca atenuada. Pero nunca por desaprensión o indiferencia sino porque lo que se consolida, en esta última parte de la producción de Bellessi, es una poética que privilegia la voz de lo amado. De la voz amada y amante de Amanda surge la pregunta en un poema de *La rebelión del instante*: «¿Y si fuera esta la revolución?». Asido el texto a la hermosura fugaz del encuentro y del río que se remonta hoy como siempre, se alcanza a balbucear una respuesta: «De amor así, / y tan íntima la creyera, porque / te creo a vos, y a Juan y a la marea...<sup>95</sup>».

<sup>91</sup> D. Bellessi, *La edad dorada*, op. cit., p. 22.

<sup>92</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 47.

<sup>93</sup> D. Bellessi, *Variaciones de la luz*, op. cit., p. 28.

<sup>94</sup> D. Bellessi, *La edad dorada*, op. cit., p. 103.

<sup>95</sup> D. Bellessi, *La rebelión del instante*, op. cit., p. 93-94.

## BIBLIOGRAFÍA

BELLESSI, Diana, 1981, *Crucero ecuatorial*, in Diana BELLESSI y Ursula K. LE GUIN, *Gemelas del sueño / The twins, the dream*, Santa Fe de Bogotá, Norma, 1998.

—, 1982, *Tributo del mudo*, in Diana BELLESSI y Ursula K. LE GUIN, *op. cit.*

—, *Eroica*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme / Ultimo Reino, 1988.

—, «Un graznido sin sentido», in *Lo propio y lo ajeno*, Buenos Aires, Feminaria, 1996, pp. 14-17.

—, *Mate cocido*, Buenos Aires, Nuevohacer, 2002.

—, *La edad dorada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

—, *La rebelión del instante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

—, *Variaciones de la luz*, Buenos Aires, bajo la luna, 2006.

MONTELEONE, Jorge, «La utopía del habla», in Diana BELLESSI, *¡Colibrí! Lanza relámpagos*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996. En: [[http://www.vendavalsur.com.ar/d\\_bellesti/arch/archivo0.htm](http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellesti/arch/archivo0.htm)]

—, «Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía» in *Milpalabras*, n° 5, otoño 2003, pp. 27-32.

—, «Formas de la gracia» in Diana BELLESSI, *La edad dorada*, *op. cit.*, pp. 3-16.